MIESIĘCZNIK GRAFICZNY

WARSZAWA NR. 2 WRZESIEŃ 1937.

WYDAWNICTWO DRUKARNI MARIANA DRABCZYŃSKIEGO

ISTOTA PISMA

Bogactwo przeróżnych krojów pism, jakiego świadkami jesteśmy od lat dwudziestu — sprawiło, że mało które pismo wywiera silniejsze wrażenie na czytelniku. Dążenie grafików do stworzenia pisma, które byłoby symbolem naszego czasu jest przyczyną powstawania niezliczonej ilości najrozmaitszych pism, a każdy z tych twórców dąży obecnie do tego, by stworzyć pismo bezosobowe, najbardziej zbliżone do modnego obecnie pojęcia ,,rzeczowości'', które to pojęcie najmocniej przejawia się w nowoczesnej architekturze.

Drugim czynnikiem, powodującym pojawianie się coraz to nowych pism jest reklama, która, dostarczając wiele zamówień zakładom drukarskim, wymaga bogatej różnorodności pism w każdej zecerni. Jest to zupełnie zrozumiałe, ponieważ każda akcja reklamowa, by osiągnąć należyty efekt, zależnie od swych celów i przeznaczenia, posiadać musi cechy indywidualne, musi być zawsze nową, przykuwającą uwagę czytelnika i mieć siłę przekonania. Te różnorodne wymagania reklamy są możliwe tylko przy zastosowaniu specjalnych pism o najprzeróżniejszych krojach i o różnej sile wyrazu.

O tym, że pismo oddziaływa psychologicznie na człowieka dobrze wiedzą szefowie reklamy w wielkich przedsiębiorstwach. Wiemy wszyscy dobrze, że np. linia pozioma wywołuje uczucie spokoju, gdy tymczasem linie faliste sprawiają wrażenie żywotności i ruchu. A ponieważ głównymi elementami litery są linie proste, pochyłe i owalne — zależnie więc od zastosowania tych linij w kompozycji litery,

pismo może sprawiać różne wrażenia. Na przykład klasyczne antykwy wyrażają spokój i moc, kursywa robi wrażenie czegoś płynnego i bardzo ruchliwego, pisma groteskowe wywołują wrażenie ciężaru i mocy.

W obecnych czasach przeciętny czytelnik zupełnie zatracił poczucie istoty pisma, uważając je za coś tak naturalnego i niezbędnego, że przechodzi nad tym zagadnieniem do porządku. A jednak w dawnych epokach, szczególniej w średniowieczu, pismo posiadało bardzo wielkie znaczenie: było ono symbolem nie tylko słowa, ale i ducha ludzkiego. To wielkie znaczenie pisma dla minionych wieków doskonale ujął G. HAUPT w artykule: „O piśmie i pisaniu"[1]) pisząc: „O wiele znaczniejszą rolę odgrywało pismo w wiekach średnich. Występowało ono wówczas jako nie zastąpiony czynnik głównych dzieł sztuki rękodzielniczej, na relikwiach w naszych katedrach, a nawet na koronie cesarskiej. Działanie jego nie było obliczone na małą garstkę umiejących czytać, bo nawet i ci nie zawsze mogli dzieła te podziwiać z bliska. A jednak pismo i dla wielkiej masy analfabetów miało bezwątpienia również wielkie znaczenie. Odczuwano uroczysty nastrój i uspokajającą siłę, które były ukryte w wierszach pisanych, a urok tych tajemniczych znaków wzbudzał szacunek. Od świata sztuki przerzucały one pomost do niewidzialnego świata mocy duchowych... Ten związek między pismem i tym, co pozostaje nie wypowiedziane, a często nawet nie daje się wypowiedzieć, silniej jeszcze może się uwydatnić. Pismo może całkowicie oderwać się od słowa i stać się symbolem. Karol Wielki podpisywał swoje dokumenty monogramem, złożonym z liter jego imienia. Podpis ten nie był przeznaczony do czytania. Ale taki, jakim był, wywoływał wrażenie obecności cesarza. Podobne oddziaływanie pisma znamy z liter alfa i omega, oraz IHS. Te trzy ostatnie litery są skrótem trzech bardzo prostych słów. Ale sposób, w jaki je zwykliśmy pisać, robi je znamieniem wszystkiego, co Kościół triumfujący może z tych słów wyczytać. Pisane gotykiem sprawiają one wrażenie jeszcze silniejsze i głębsze".

Każde pismo jest wyrazem swej epoki. Tak jak pismo ręczne charakteryzuje człowieka — tak pismo drukowane jest odbiciem epoki, w której było tworzone. Tak jak artysta-malarz lub rzeźbiarz wchłania w siebie wszelkie zjawiska czasu, w którym żyje, a następnie uzewnętrznia je w postaci obrazu lub rzeźby, tak dawny pisarz-artysta zamykał te przeżycia w formę litery.

W piśmie zawsze silnie przejawiał się nie tylko charakter epoki, w której dane pismo powstawało, lecz również i duch narodu. W antykwie starożytnysh Rzymian cechy surowości i monumentalności tak znamienne dla czasów powstawania

---

[1]) Gutenberg-Jahrbuch, str. 62, 1934.

państwa rzymskiego, występują bardzo silnie, a przyczyniło się do tego pojmowanie pisma przez Rzymian nie tylko jako symbolu mowy, lecz również jako składowego czynnika rzymskiej architektury. Napisy na łukach triumfalnych, sarkofagach, ołtarzach i. t. p. są doskonale sharmonizowane z całością tych budowli i podkreślają silnie dwie główne cechy budownictwa rzymskiego: konstrukcję podpory i ciężaru, co mocno występuje przy literach A, E, H, K, M, T. Poza tym poziomy kierunek wierszy dostosowany jest do poziomej konstrukcji architektury rzymskiej.

A czyż może być coś bardziej charakterystycznego dla epoki gotyku, poza jego architekturą, jak właśnie pismo gotyckie. Czyż mocna, ciemna kolumna, pisana gotykiem nie uzmysławia silnie mistycznego nastroju średniowiecza? Ścieśnienie i jednocześnie wydłużenie litery gotyckiej wskazuje na chęć oderwania się od ziemi, a wzniesienia się myślą wzwyż — do zagadnień boskich.

Również to samo zjawisko odbicia epoki widzimy w pismach powstałych w czasach Odrodzenia, szczególniej we Włoszech. Ówczesne antykwy zatraciły poważny, prawie sakralny charakter gotyku, przejawiając natomiast w sobie dużo prostoty, jasności i światła — charakterystycznych cech epoki Renesansu. Barok nie stworzył nic ciekawego w dziedzinie graficznej (jak zresztą, zdaje się, w każdej innej) — poza ciężkimi kolumnami tytułowymi rytymi w miedzi oraz mieszaniny kursywy z antykwą, ale zato rokoko przejawiło się w lekkich, zalotnych krojach pism — tak charakterystycznych dla epoki, w której królowała kobieta. GIAMBATTISTA BODONI i FIRMIN DIDOT odzwierciedlili w swych pismach czasy neo-klasycyzmu.

A jakie pismo jest wyrazem naszej epoki? Niestety, na to pytanie, zdaje się, nie można jeszcze teraz odpowiedzieć. Bo przecież nie można poważnie traktować najbardziej używanych dzisiaj pism: ,,Futury'' czy ,,Paneuropy'', lub ,,Memfisu'' czy ,,Nilu'' oraz różnych pism groteskowych jako symbolu czasów obecnych w dziedzinie sztuki drukarskiej. Kroje tych pism powstały w drugiej połowie XVIII-go wieku, a były one wynikiem przerabiania na wszelkie możliwe sposoby, przez ówczesnych twórców pism, dawnych medievalów, a niektóre z nich, ze względu na swą ekscentryczność otrzymały nazwę ,,pism groteskowych''. Zresztą do powstania pism groteskowych przyczynił się wówczas mocno (głównie w Anglii) silny wzrost handlu, który wywołał wielkie zapotrzebowanie na druki reklamowe o dużym nakładzie, co przy ówczesnej technice drukarskiej i szorstkości papieru czerpanego prowadziło do szybkiego zużycia czcionki antykwianej, posiadającej linie cienkie. To, zdaje się, był najpoważniejszy powód powstania pism groteskowych w Anglii.

Te właśnie pisma groteskowe 18-go wieku zostały wzięte jako wzory dla czasów naszych. Trochę je przerobiono, zmodyfikowano — i z triumfem krzyknięto: oto litera nowoczesna. I dziwne zjawisko: ten okruch ze stołu chylącego się do upadku neo-klasycyzmu został prawie przez całą Europę i Amerykę przyjęty, jako coś rzeczywiście nowego. Jest to zapewne owczy pęd, korne schylanie czoła już nie przed „krzykiem", ale „wrzaskiem mody". Pojawiają się jednak już pierwsze jaskółki, że i ten „krzyk" poczyna milknąć. Można tu zaobserwować ten sam proces, co i z t. zw. „secesją" lat 1905—1912, która zniknęła bezpowrotnie i tylko starzy drukarze pamiętają tę dziwną, brzydką, chudą literę, tak modną swego czasu.

Jedynym może naprawdę oryginalnym pomysłem było pismo francuskiego artysty MOURON'a, nazwane przez niego „Bifur", które jednak nie znalazło uznania. I chociaż sam autor zastrzegł się, że pismo to może służyć tylko jako reklamowe i to w wyjątkowych wypadkach — pismo to, według mego zdania, jest tworem naprawdę nowoczesnym — choć pojawiło się dużo za wcześnie i dlatego nie znalazło uznania. Nie chcę być źle zrozumianym. Jeżeli pismo „Bifur" uważam za zupełnie coś nowego i oryginalnego, to tylko dlatego, ponieważ jest ono tak skonstruowane, że może w przyszłości służyć za wzór pisma specjalnego — pisma, które będzie zbliżone do stenografii. Jeżeli z pisma „Bifur" odrzucimy partie półtonowe pozostaną same kreski, które mogą w przyszłości służyć jako bardzo uproszczone litery dzisiejszego alfabetu, czego, w czasach coraz bardziej powiększającego się tempa życia, można się spodziewać. Jednak nasi nauczyciele kaligrafii mogą być spokojni: jest to sprawa nie dziesiątek, lecz setek lat.

Są pisma, których wartości estetyczne nigdy nie przeminą. I pomimo tego, że są one wyrazem dawno przebrzmiałych epok — nowoczesna sztuka drukarska nie może i nie powinna się ich wyrzekać. Antykwa JENSONA, ALDUSA „Poliphilo", antykwy PLANTINA i ELZEWIRA, BASKERVILLE'A i CASLONA, BODONI'EGO i DIDOT'A to antykwy, którym nie dorównywują żadne z „nowoczesnych", dotychczas stworzonych pism.

Współcześni twórcy nowych pism, chcąc stworzyć literę naprawdę nową, oryginalną — nie powinni opierać się na dawnych wzorach. Aby pismo było symbolem naszego czasu, należy stworzyć coś, czego dotychczas nie było, a więc pismo, które by mogło zająć miejsce obok antykwy, gotyku, kursywy i pism groteskowych, jako pismo zupełnie odrębne, tworzące epokę w historii litery. Dotychczas jednak pisma takiego nie mamy i może długo jeszcze trzeba będzie czekać, by nasza epoka zdobyła się na pismo — symbol naszych czasów.

MARIAN DRABCZYŃSKI

ALDUS PIUS
MANUTIUS

LATA między 1470 a 1520 rokiem były okresem największego rozkwitu renesansu włoskiego. Z okresu ,,prymitywów", a później sztuki ,,demokratycznej" czasów KUŹMY i WAWRZYŃCA MEDYCEUSZÓW, budujących przepiękne katedry i signorie dla ludu i ozłacających piękną architekturą każdorazową porażkę w walce o prawa polityczne mieszczaństwa włoskiego, a jednocześnie zdobywając sobie dzięki niej przychylność tłumów — sztuka włoska nabiera cech coraz bardziej osobistych, zatraca swą cechę publiczności, a ideałem jej staje się najbardziej szeroki rozwój indywidualny artysty. Rozwój możnowładztwa i bogatych rodzin mieszczańskich oddaje sztukę coraz bardziej na usługi jednostek, a w architekturze gmachy przeznaczone dla użytku publicznego ustępują miejsca wspaniałym pałacom i willom prywatnym.

We wszelkich dziedzinach życia ludzkiego dokonywuje się olbrzymi przewrót. Artyści, poeci i pisarze dochodzą do wielkiego znaczenia w mieszczańskich społeczeństwach włoskich. LEONARDO DA VINCI, BRUNELESCO, BRAMANTE, TORQUATO TASSO i ARIOSTO — to ludzie, z którymi liczyli się papieże i najpotężniejsi władcy ówczesnej Italii.

Miasta włoskie rywalizują między sobą nietylko pod względem potęgi militarnej, lecz również dziełami sztuki. Każdy piękny gmach, każdy obraz i piękna rzeźba są dumą nietylko twórców tych dzieł, lecz również i szarego tłumu. Barwne, błyskotliwe, bujne, a jednocześnie okrutne życie wylewa się poza brzegi, rozsadza dusze ludzkie, wydając niezliczone zastępy artystów, geniuszów wszechstronnych, ,,artystów z bożej łaski".

Pogląd na świat i życie zmienił się gruntownie. Ideały pozaziemskie, tak dominujące w średniowieczu, traciły coraz bardziej na swej wartości dla ówczesnego społeczeństwa, coraz bardziej stawały mu się obojętne, a ich miejsce zajmowało

życie rzeczywiste, ciekawość wobec przyrody i człowieka. Triumf świata starożytnego nad średniowieczem był całkowity.

Ten wielki przewrót we wszelkich dziedzinach życia ludzkiego wywołał we Włoszech wielkie zapotrzebowanie na pisma pisarzy starożytnych. Odgrzebane z pyłu zapomnienia dzieła greckich i rzymskich filozofów, poetów i pisarzy były pilnie poszukiwane, przepisywane i studiowane. Jednocześnie dawał się odczuwać brak dzieł starożytnych autorów, opracowanych krytycznie i oczyszczonych z błędów, które powstawały przy częstym przepisywaniu książek.

Ale genjalna myśl GUTENBERGA zaczęła już wydawać owoce i stała się potężnym sprzymierzeńcem humanizmu, dozwalając każdemu zagłębiać się w ożywcze prądy świata antycznego. Rozwijające się coraz bardziej drukarstwo dotarło już do Włoch, bo zaledwie dziesięć lat minęło od chwili pojawienia się w Moguncji pierwszego druku Gutenberga, a już na słonecznej ziemi włoskiej powstały pierwsze oficyny drukarskie. Po zdobyciu Moguncji przez księcia ADOLFA NASSAU w 1462 r., brać drukarska, pracująca u Fusta i Schöffera, rozbiegła się po różnych krajach, a dwaj uczniowie tej oficyny KONRAD SWEYNHEIM i ARNOLD PANNARTZ, wezwani przez zakon Benedyktynów, przybywają z Niemiec i około r. 1464 zakładają pierwszy zakład drukarski na ziemi włoskiej w pobliżu Rzymu, w klasztorze Subiaco. Widocznie jednak nie powodziło się im zbyt dobrze w klasztorze braci Benedyktynów, bo w r. 1467 widzimy ich w Rzymie, gdzie również chyba nie opływali w dostatki, ponieważ po kilku latach pracy skarżą się papieżowi SYKSTUSOWI IV na małe zarobki i wielkie wydatki. Poza tym w Rzymie powstały w tymże czasie dwie nowe oficyny: ULRICHA HANA i GRZEGORZA LAUERA.

Silniej rozwinęło się drukarstwo w Wenecji. Pierwszy zakład drukarski założył w tym mieście JAN ZE SPIRY w 1469 roku, a następnie JAN Z KOLONII, MIKOŁAJ JENSON i ERHARDT RATDOLD. Dwaj ostatni odegrali wybitną rolę w historii drukarstwa weneckiego i należą do czołowych drukarzy włoskich XV i XVI wieku. Poza tym drukarstwo szybko rozpowszechnia się i w innych miastach włoskich. Powstają drukarnie we Florencji, Padwie, Bolonii i Mediolanie.

Jednak największą sławę jako drukarz, wybiegającą daleko poza ówczesne granice Włoch, zdobył ALDUS PIUS MANUTIUS, zwany powszechnie ALDUSEM. Uczony, wielki miłośnik kultury antycznej, dotkliwie odczuwał brak dobrych wydań klasyków starożytnych. Stykając się w swej pracy naukowej z ówczesnymi drukarzami Wenecji, zainteresował się bardzo sztuką drukarską, którą miał możność bliżej poznać, ponieważ był zięciem ANDRZEJA TORREANUSA DE ASOLA, w którego posiadanie przeszła oficyna Jensona po śmierci tego ostatniego w roku 1482.

Założywszy w 1489 r.[1]) własną drukarnię w Wenecji, wyposażony w wielką wiedzę humanistyczną, rozpoczął Aldus zakrojoną na wielką skalę pracę wydawniczą. Głównym jego celem było wydanie klasyków w formie doskonałej, oczyszczonej z wszelkich błędów, a równocześnie taniej, a poza tym wydanie drukiem tych prac autorów klasycznych, które do tej pory były tylko znane w odpisach ręcznych. Praca nie była łatwą — należało drobiazgowo badać każdy, choćby najmniejszy utwór klasyczny, porównywać go z trudno dostępnymi oryginałami, poprawiać i uzupełniać komentarzami. Początkowo pracę tę wykonywał Aldus sam, jednak z coraz bardziej powiększającym się rozwojem wydawnictw przerosła ona jego możliwości. By pokonać te trudności Aldus w domu swym zgromadził grono uczonych i literatów, którzy opracowywali rękopisy, oddawane do druku. Grono to Aldus nazywał dowcipnie ,,Aldi Neacademia''.

Przystępując do założenia drukarni, Aldus zaopatrzył swój zakład w niedawno powstałą antykwę Jensona, która ze względu na związki rodzinne, jakie łączyły go z Asolą, właścicielem dawnej oficyny Jensona, najłatwiej była dla niego dostępną, choć jednak pierwsze swe druki, j. np. ,,Erotemata'' KONSTANTEGO LASCARISA, oraz traktat kardynała PIOTRA BEMBO p. t. ,,De Aetna'' drukował innymi czcionkami. Widocznie jednak rezultaty nie zadowoliły Aldusa, ponieważ w niedługim czasie polecił FRANCISZKOWI GRIFFO z Bolonii narysowanie i wycięcie stempli do nowych czcionek. Po wielu próbach udało się temu ostatniemu stworzyć słynną antykwę aldynowską, której piękno można podziwiać w wydanym przez Aldusa w r. 1499 dziele p. t. ,,Hypnerotomachia Poliphili''. Antykwa ta, obok krojów Jensona, stała się prawzorem dla wszystkich następnych twórców czcionek, a nawet wszystkie obecne t. zw. antykwy lub medjevale posiadają główne cechy antykwy Aldusa.

MARIAN DRABCZYŃSKI

(Ciąg dalszy nastąpi)

---

[1]) Data założenia drukarni przez Aldusa Manutiusa nie została dotychczas ustalona ostatecznie. *Faulmann* podaje ją na rok 1494, *Dahl* podaje ją również na ten sam rok, jak również *Morrison* i *Müller*. Jednak *Lüthi* w pracy swej ,,Berühmte Buchdrucker'' podaje ją na rok 1489. Data, podana przez *Lüthi*'ego byłaby, według mnie, najbliższa prawdopodobieństwa, ponieważ nie można przypuścić, by w ówczesnych czasach można było w przeciągu czterech lat, bo od r. 1495 do 1499 dokonać tak wielkiego postępu w samej technice druku, jak również w rozwoju kroju czcionki, jaki widzimy przy porównywaniu dwóch dzieł Aldusa: ,,Erotemata'' *Konstantego Lascarisa* z roku 1495 i ,,Hypnerotomachia Poliphili'' *Franciszka Colonny* z r. 1499. Należy pamiętać, że wykonanie nowego typu czcionek przedstawiało wielkie trudności ze względu na brak precyzyjnych narzędzi, które snycerze czcionek po większej części sami musieli sobie sporządzać.

LAKIEROWANIE DRUKÓW TECHNIKĄ DRUKARSKĄ

Osiągnięcie połysku przy drukach wszelkiego rodzaju było możliwe do niedawna jedynie przy pomocy maszyny do lakierowania, na co nie każda drukarnia mogła sobie pozwolić. Poza tym ten sposób lakierowania druków nastręczał różne trudności, jak: rozpuszczanie się farby drukarskiej pod wpływem nieodpowiedniego lakieru, przy czym lakier często odpryskiwał, a i sam sposób pracy zezwalał tylko na pokrycie lakierem całej powierzchni papieru.

Wzrastające zagranicą zapotrzebowanie na druki z połyskiem — skłoniło fabryki farb drukarskich do szukania innego sposobu, który byłby łatwiejszy i ekonomiczniejszy w użyciu. Po wielu próbach udało się sporządzić lakier, który, jak każda inna farba graficzna, może być używany przy druku typo-litograficznym, offsetowym, a nawet na maszynie wklęsłodrukowej. Druki, pokryte takim lakierem, posiadają olśniewający połysk, ostrość głębi i bogatą skalę tonów. Zastosowanie tego lakieru przy drukach reklamowych jest nieodzowne, jeżeli chodzi o druki dla przemysłu radiowego, dla obuwia, szkła, konfekcji, a zwłaszcza w dziedzinie etykiet, opakowań i w pudełkarstwie.

Dodatnie wyniki, jakie osiągnięto przy pomocy lakierów graficznych, spowodowały, że zagranica większość swych druków pokrywa obecnie tym lakierem, nie stosując już pierwotnego sposobu lakierowania całych arkuszy.

Drukowanie lakierem posiada poza tym ten plus, że samo lakierowanie można ograniczyć tylko do pewnych partii arkusza. Pod względem technicznym jest to zaleta nieoceniona, gdyż pozwala na osiągnięcie różnych efektów w przeciwieństwie do dawniejszego sposobu, t. j. konieczności pokrycia całego arkusza lakierem. Dalej należy jeszcze nadmienić, że lakier ten, używany jak zwykła farba drukarska, przez odpowiednie regulowa-

nie pokrycia może wywołać połysk mniejszy lub większy, przy czym obojętne jest, czy farba zadrukowana jest odporna na lakier — czy też nie.

Jest rzeczą naturalną, że każdy nowy wynalazek wymaga poznania jego właściwości i praktycznego doświadczenia, jeśli wynik ma być zadawalający. W każdym razie druki wykonane zagranicą i ostatnio w kraju dowodzą, że stosowanie tego lakieru cieszy się ogólnym powodzeniem, i przy przestrzeganiu pewnych zasad nie przedstawia podczas druku dużych trudności.

Oczywiście, że kwestia papieru przy użyciu lakieru odgrywa wielką rolę i najlepsze wyniki osiągnąć można, jeśli papier nie jest zbyt wsiąkliwy i posiadający powierzchnię twardą i gładką. Poza papierami kredowymi, które dają najlepsze efekty, można stosować również papiery bezdrzewne satynowane, ale muszą one być dobrze klejone. Poza tym farba zadrukowana, przeznaczona do pokrycia lakierem, musi być dobrze wyschnięta. Koncentrowanie połysku tylko w pewnych miejscach, jak poszczególne nazwy towaru, niektóre słowa i t. p., podnoszą bardziej efekty wzrokowe, niż pokrycie całego arkusza połyskiem.

Warunkiem zasadniczym jest, by nie drukować lakierem, póki druki zupełnie nie wyschły, ponieważ może zajść wypadek, iż lakier, tam gdzie trafia na kolor żółty lub czerwony, wykazuje połysk, natomiast na kolorze niebieskim połysk ten nie wychodzi, co zwykle spowodowane jest nienależytym wyschnięciem farby.

Po pokryciu lakierem druki należy rozkładać pojedyńczo lub porozwieszać na sznurkach. Zależnie od warunków atmosferycznych i temperatury, jaka jest w zakładzie, druki po 5 — 8 godzinach już znajdują się w stadium wysychania, tak, że bez obawy sklejania, można je przekładać makulaturą. Po upływie 24 godzin druki są zupełnie wyschnięte. Papier do przekładania powinien być twardy, szorstki, o możliwie niewłosiastej powierzchni.

Nakoniec należy jeszcze wspomnieć o tym, że fabryka farb graficznych „Atra” w Toruniu, fabrykuje lakier bezbarwny, jak również zabarwiony w różnych odcieniach, które stosowane są w wypadkach, gdy chodzi o pokrycie ilustracji, przedstawiającej motywy nastrojowe, jak pejzaże letnie lub zimowe, oraz dla osiągnięcia silniejszych efektów wzrokowych przy drukach reklamowych.

Dr. K. Hanisch

KARTY ADRESOWE

Firmowa karta adresowa jest pewnego rodzaju biletem wizytowym przedstawiciela firmy. Zadanie takiej karty jest jednak daleko poważniejsze, niż zwykłego biletu wizytowego, ponieważ musi ona spełniać równocześnie rolę propagandową, winna zdobyć zaufanie dla oddawcy, oraz wywrzeć dobre wrażenie na osobie, której jest doręczona. Przy graficznym opracowywaniu karty adresowej należy uwzględnić przede wszystkim samą treść, która winna być jaknajbardziej krótka i zwięzła, rozplanowanie tej treści na karcie, a wreszcie format i gatunek papieru. Ustalenie tych danych ułatwi pracę składaczowi i pozwoli na celowe i estetyczne wykonanie całości.

Karty adresowe mogą być dwojakiego rodzaju: 1) mogą posiadać dyskretną formę, podającą tylko brzmienie i adres firmy oraz nazwisko przedstawiciela i 2) mogą spełniać jednocześnie zadanie reklamowe. W pierwszym wypadku treść należy ograniczyć do najważniejszych danych, w drugim zaś można ją rozwinąć nieco, unikając jednak przeładowania szczegółami.

UKŁAD Zasadniczo treść karty adresowej winna zawierać tylko brzmienie firmy, adres, numer telefonu i nazwisko przedstawiciela. Należy unikać, jak już zaznaczono, nadmiaru tekstu, ponieważ przeładowana tekstem karta adresowa rzadko bywa w całości przeczytana, a przy tym sprawia wrażenie nieprzyjemne. Poza tym przeładowanie tekstem utrudnia przejrzyste rozplanowanie całości i pozbawia samą kartę estetycznych walorów, jakiemi są jasne plamy nie zadrukowanego papieru. Sam tekst karty adresowej winien być tak zredagowany, by w niewielkiej ilości słów zamknąć najważniejsze dane, tyczące się reprezentowanego przedsiębiorstwa, a zadaniem drukarni jest taki tekst odpowiednio rozplanować, by osiągnąć jak najlepsze wyniki estetyczne.

TREŚĆ Nie celowym byłoby podawanie pewnych schematów dla układu karty adresowej. Różnorodność takich kart, jak również ich cel i przeznaczenie wymagają, by składaczowi pozostawić zupełną swobodę przy opracowaniu całości, tym bardziej, że każdą kartę adresową należy traktować indywidualnie. Asortyment pism znajdujących się w każdej drukarni, pozwoli na wybranie najbardziej odpowiednich czcionek i odpowiednie rozplanowanie poszczególnych części

tekstu karty adresowej. Sam układ karty winien wysunąć na pierwszy plan rzeczy najważniejsze, podając rzeczy mniej ważne w sposób dyskretny, ale przejrzysty. Na karcie reklamowej dobrze jest również umieścić znak firmy, dostosowany jednak wielkością do formatu karty. Da to pewien efekt wzrokowy i urozmaici układ.

PISMO Ważną rolę odgrywa odpowiedni dobór pism do karty adresowej. Przy składaniu takich kart śmiało można odstąpić od zasady jednolitości pisma i stosować kilka krojów czcionek, przez co osiąga się większe efekty wzrokowe. Wybór pisma zależny jest również i od treści karty adresowej, jak również charakteru firmy, którą karta reprezentuje. Dla kart adresowych różnych firm budowlanych, fabryk maszyn, samochodów i t. p. należy stosować pisma mocne, o zdecydowanym kroju. Dla firm produkujących przedmioty zbytku, porcelanę, jedwabie, perfumerję, konfekcję damską — należy stosować pisma subtelniejsze o ozdobnym charakterze.

FORMAT Rozmiar karty adresowej winien być zasadniczo znormalizowany, a więc dla kart większych $A_6 = 105 \times 148$ mm., dla kart mniejszych $A_7 = 74 \times 105$ mm. Ten ostatni wymiar nie jest zbyt dobrym ze względu na swój, mały wydłużony format. Wobec tego jednak, że nawet normy uwzględniają odchylenia, stosując rzędy A, B, C, to i przy karcie adresowej ścisłe stosowanie formatów znormalizowanych nie jest konieczne. Bardzo dobre wrażenie sprawiają formaty wydłużone, nadając karcie dużo wdzięku i elegancji.

PAPIER Nie trzeba chyba nadmieniać, że papier na karty adresowe powinien być gruby. Stosowanie papierów cienkich jest niepraktyczne ze względu na szybkie niszczenie się takiej karty. Najbardziej odpowiednie do tego celu są papiery gładkie, a więc pocztówkowe satynowane brystole, grube kredowe i w wyjątkowych wypadkach ozdobne tłoczone. Papiery o powierzchni szorstkiej, chociaż sprawiają dobre wrażenie przez swój głęboki mat, szybko się jednak brudzą, nie są więc odpowiednie do drukowania kart adresowych. Na zakończenie dodać należy, że tak jak rodzaj pisma, tak i gatunek papieru powinien być dostosowany do charakteru przedsiębiorstwa, jakie dana karta reprezentuje.

H. D.

ESTETYKA KOLUMNY

(Ciąg dalszy)

Dość trudną sprawą jest ustalenie kolumny przy składzie poezyj. Ze względu na rozmaitą szerokość wiersza — jako zasadę przyjmuje się zwykle najszerszy wiersz (o ile chce się uniknąć łamania wierszy, co psuje wartość kolumny). Jednak bezwzględne stosowanie tej zasady nie wydaje mi się właściwym. Tam, gdzie bardzo szerokich wierszy jest niewiele, przy ustaleniu wysokości kolumny należy wziąć pod uwagę taką szerokość wiersza, która powtarza się przynajmniej 2—3 razy na kolumnie. Lepiej niech na niektórych kolumnach pojedyncze wiersze będą dłuższe (w tym wypadku należy taką kolumnę poszerzyć) — niżby całość układu w książce miała być nieproporcjonalnie wąska w stosunku do szerokości papieru.

Sprawa ustalenia kolumny poezyj zawsze sprawiała i sprawia kłopoty drukarzowi ze względu na swą nieregularność prawego brzegu. Wyspiański przy graficznym opracowywaniu swych dzieł zamykał kolumnę od góry i dołu liniami przez całą szerokość. To rozwiązanie jest dobre, gdy książka pod względem objętości nie jest zbyt duża. Przy książkach obszerniejszych linie te męczą oko swą monotonnością.

Dawniej kolumny poezyj przy wydaniach wytworniejszych zamykano w ramki z cienkich linij. Obecnie ten sposób nadawania pewnej ustalonej formy kolumnie przez zamknięcie jej ze wszystkich stron zanikł, zdaje się ze względu na koszty, jakie pociągał za sobą.

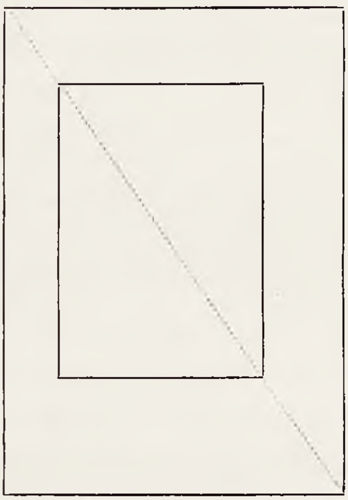
Ze względu na rozmaitość wiersza, przy ustalaniu formatu papieru do druku poezyj dobrze jest stosować format podłużny, t. j. format oparty na złotej proporcji — 5 : 8; format taki nadaje książce pewien wdzięk wysmukłości.

Sprawa stosunku zadrukowanej do nie zadrukowanej powierzchni pa-

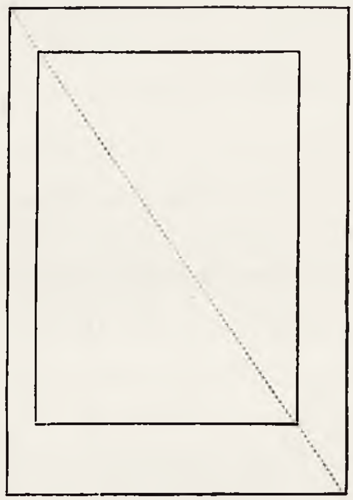
pieru jest omawiana dosyć obszernie przez niektórych grafików, usiłujących stosunek ten ująć w pewne reguły. Tak np. Engel-Hardt, fanatyczny zwolennik złotej proporcji, proponuje bezwzględne stosowanie przy książkach zwykłych proporcji 5 : 8, przy książkach wytwornych zaś—stosunek ten ma się wyrażać 3 : 8. To znaczy, że w pierwszym wypadku płaszczyzna składu winna wynosić 5/8 całej płaszczyzny papieru, w drugim zaś 3/8 tejże płaszczyzny. Tę samą proporcję poleca zachować i Fr. Bauer. Takie narzucanie pewnych schematów uważam za niecelowe. Należałoby tu raczej zostawić drukarzowi swobodę ruchów, ponieważ kolumna w każdej poszczególnej książce winna być opracowywana indywidualnie w zależności od papieru, wielkości czcionki, interlinii oraz swego przeznaczenia.

Jak wyglądają kolumny o różnym stosunku wielkości składu do płaszczyzny papieru, dają pojęcie niżej zamieszczone schematy.

Przy formacie normalnym



Stosunek składu
do powierzchni papieru 3 : 8



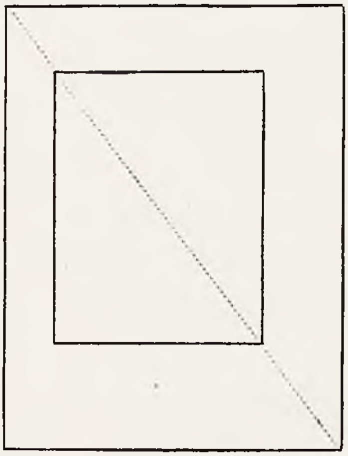
Stosunek składu
do powierzchni papieru 5 : 8

Dobre, celowe ustalenie kolumny nie przedstawia żadnych trudności. Drukarz o wyrobionym poczuciu estetycznym ustali dobrze kolumnę, nie opierając się na regułach i przepisach, które w wysokim stopniu krępują jego swobodę. Jednak w wypadku niezdecydowania lub też niepewności dobrze jest oprzeć się na pewnych podstawach, które mają tę dobrą zaletę, że stosując je, mamy pewność, iż nie zepsujemy całości naszej pracy.

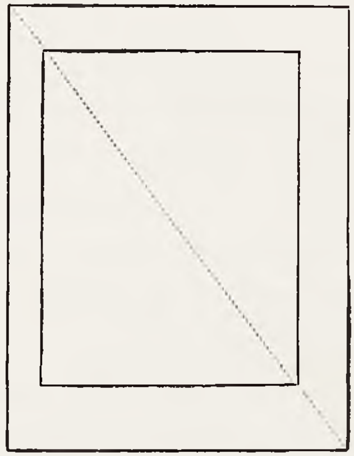
Należy tu wspomnieć jeszcze o rozmiarach kolumn ustalonych przez Komisję Normalizacji Druków i Wydawnictw Państwowych przy Prezydium

 Rady Ministrów. Z normy PNU—105 wynika, że przyjęto tu za punkt wyjścia normy międzynarodowe, ustalone dla czasopism przy formacie papieru A_4 (210×297 mm). W normach tych kolumna dla tego formatu papieru jest dłuższa, niż powinnaby była być według powyżej podanych obli-

Przy formacie Quarto

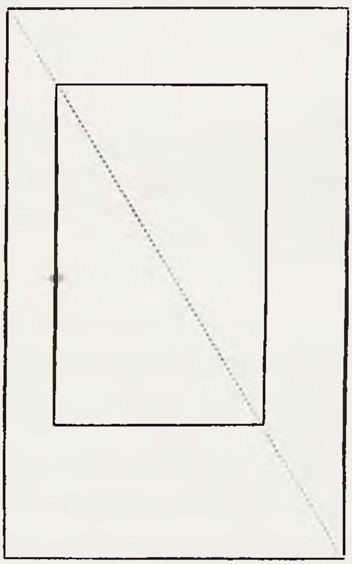


Stosunek składu
do powierzchni papieru 3:8

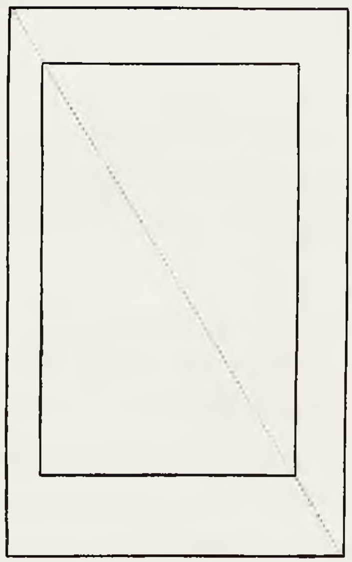


Stosunek składu
do powierzchni papieru 5:8

Przy formacie Oktavo



Stosunek składu
do powierzchni papieru 3:8



Stosunek składu
do powierzchni papieru 5:8

czeń. Przypuszczam, że wydłużenie kolumny nastąpiło tutaj ze względu na chęć wyzyskania miejsca, jak również ze względu na stosowaną zwykle przy czasopismach „żywą paginę". Norma ta jest przeznaczona specjalnie

dla czasopism, co jest wyraźnie zaznaczone na niej, a nie dla druków odrębnych, dla których dotychczas międzynarodowych norm nie opracowano.

Jednak z norm ustalonych przez Komisję Norm. Dr. i Wyd. Państw. widać, że i dla formatu A_5 (148×210 mm), t. j. formatu, przeznaczonego dla wydawnictw książkowych przy ustalaniu kolumny przyjęto również jako podstawę normy międzynarodowe, ustalone dla czasopism. Dla formatu A_5 — jako wysokość kolumny przyjęto szerokość kolumny przeznaczonej dla A_4, a szerokość (dla A_5) ustalono na 109 mm. W ten sposób otrzymano kolumnę o prawie 1 centymetr za długą w stosunku do szerokości. Przy formacie A_5 można było z powodzeniem poszerzyć kolumnę o 12 punktów, co dałoby lepszy kształt tej kolumnie. Pozwalają na to również marginesy, które przy tym formacie są wyjątkowo szerokie (dla A_4 suma marginesów zewnętrznego i wewnętrznego równa się 43 mm, przy A_5 taż suma=39 mm). Jednak dla formatu A_5 przyjęto wymiary ściśle według przekątnej, t. j. szerokość ustalono na 81 mm = 4½ kw., a wysokość na 115 mm = 6½ kw. Normy, ustalone przez Kom. Norm Dr. i Wyd. Państw. obowiązują przy wykonywaniu wszelkich druków państwowych, drukarz więc winien pamiętać, że dla tych druków przy formatach A_4 i A_5 należy trzymać się wymiarów, podanych w PNU — 105.

II. MARGINESY

Odpowiednie umieszczenie kolumny na karcie książki odgrywa wielką rolę w całokształcie estetycznego wyglądu dzieła. Kolumna, którą traktować należy jako plamę na jasnem tle, nie może być dowolnie rzucona na płaszczyznę papieru. Tak, jak każda plama, może ona działać pod względem estetycznym dodatnio lub ujemnie, zależnie od jej umieszczenia i ekspresji. Wobec tego, że czynnikami, którymi można w tym wypadku operować, są — nie biorąc pod uwagę samej budowy kolumny i paginy, oraz gatunku i jakości papieru — tylko marginesy, — sprawa więc ustalenia tych marginesów winna być dobrze przemyślana przy opracowywaniu całości książki.

Te same prawa estetyki, które stosowane są pod względem podziału płaszczyzny w sztuce stosowanej, można i należy stosować w zagadnieniu estetycznego rozwiązania umieszczenia kolumny. Źle oprawiony obraz, czy nieodpowiednio podzielone drzwi szafy — sprawiają tak samo nieprzyjemne wrażenie, jak i źle postawiona kolumna w książce.

(Ciąg dalszy nastąpi)

O KOREKCIE SŁÓW KILKA

(Dokończenie)

W wypadku, gdy zachodzi potrzeba rozspacjowania słowa (rozstrzelenia), między literami danego wyrazu stawiamy pionowe kreski i znaczymy je znakiem jak podano obok (łuki otwarte na zewnątrz); można również odpowiednie słowo podkreślić kreskami poziomymi, a na marginesie przy takich samych kreskach napisać: „rozspacjować". Jeżeli jednak zecer niepotrzebnie „ r o z s p a c j o w a ł " słowo, znaczymy je tak samo, lecz na marginesie piszemy znak podobny, mający jednak łuki otwarte do wewnątrz.

Może się zdarzyć, że zecer składając odwrócił literę. Literę taką oznaczamy znakiem lub V (łac. *veretatur*) i na marginesie piszemy ten sam znak, przy czym samej litery można nie pisać.

Zdarza się, że przy składaniu opuszczone zostało słowo, zdanie lub też nawet kilka wierszy. W miejscu opuszczenia stawiamy znak lub i na marginesie, w wypadku gdy ta „opustka" jest niewielką, piszemy opuszczone słowa lub zdania. Jeżeli „opustka" jest większą, wówczas przy tym znaku na marginesie piszemy „patrz rękopis", przy czym wskazane jest podać stronę rękopisu.

Zmianę kroju pisma oznacza się podkreśleniem odpowiednią linią danego słowa. Jeżeli pismo ma być zmienione na kursywę — stosuje się kreskę falistą; przy zmianie na pismo ciemniejsze, t. zw. „grotesk" słowo podkreśla się podwójną linią. Wskazanym jest, by również i na marginesie zaznaczyć w skrócie rodzaj pisma: kursywa, czarne, grotesk. Często autor dopiero przy czytaniu korekty stwierdza, że w niektórych miejscach tekst winien rozpoczynać się od nowego wiersza. Wówczas w miejscu tym należy zrobić znak klamry á linea (od wiersza), á capite (od rozdziału), a na marginesie zrobić taki sam znak.

Gdy jednak niektóre wiersze chcemy połączyć, łączymy koniec górnego wiersza z początkiem następnego linią wygiętą, a na marginesie robimy znak

Przy składzie na interlinie, lub też przy łamaniu w kolumny, zdarza się, że zecer „rozbijając” kolumnę do potrzebnej wysokości, między wiersze zakłada interlinie. „Rozbijanie” takie może mieć miejsce tylko przy tytulikach, liniach szpicowych i przy odnośnikach, a poza tym przy t. zw. á capitach, t. j. w miejscach rozpoczęcia nowego okresu. Otóż zakładając interlinię, zecer może się omylić i założyć interlinię o wiersz wyżej lub też niżej przez co odstęp między pełnymi wierszami powiększa się. W tym wypadku należy między tymi wierszami zrobić kreskę poziomą, wystającą na margines z prawej strony i na końcu tej kreski zrobić łuk otwarty w prawą stronę, jeżeli interlinię należy założyć, a w lewą, gdy interlinię trzeba usunąć.

Zdarza się, że czytający korektę przekreśli niepotrzebnie jakieś słowo, chcąc jednak, by słowo to pozostało — należy postawić pod tym słowem szereg kropek lub myślników, które to oznaczenie unieważnia przekreślenie.

Jeżeli marginesy boczne w szpalcie lub kolumnie są nierówne, wówczas przy tym nierównym boku piszemy dwie kreski pionowe, jako znak, że wiersze należy wyrównać.

Przy składzie ręcznym II-gą i III-cią korektę można tylko sprawdzić, jeżeli czytający ma pewność, że wszystkie błędy i usterki zaznaczył w pierwszej korekcie. W tym celu odbitkę II-giej korekty porównywujemy z poprawkami w korekcie I-szej i sprawdzamy czy wszystkie zaznaczone błędy są dobrze poprawione.

Inaczej jednak należy czytać korektę II-gą i III-cią ze składu linotypowego, gdzie wszystkie słowa w wierszu odlane są w jednym kawałku i dlatego dla poprawienia błędu należy cały wiersz na nowo odlać i wstawić go w odpowiednim miejscu, przy czym wiersz z błędem usuwa się. Przy wstawianiu wierszy zdarzyć się może, że wiersz wstawiony jest w nieodpowiednie miejsce. Dlatego przy składzie linotypowym w II-giej i III-ciej korekcie należy przeczytać uważnie nietylko wiersz, w którym był błąd, lecz również wiersze, znajdujące się nad i pod wierszem poprawianym.

Dobrze przeczytana i oznaczona korekta daje gwarancję, że książka będzie wydrukowana bez błędów, a jednocześnie oszczędzi przykrości i nieporozumień między drukarnią i autorem.

Książka i człowiek



Arcydzieła obce w oryginałach i przekładach

O kulturze literackiej narodu świadczy nietylko jego własna literatura, świadczy także dobra znajomość arcydzieł obcych, przez które prowadzi droga do ogólno-ludzkiej świątyni nauki i sztuki.

Żaden naród, choćby nawet najbogaciej uposażony w siły twórcze ducha, nie może zasklepić się sam w sobie, nie może poprzestać tylko na tym, czego własne jego dopatrzyły źrenice. Musi znać dorobek narodów innych, tych zwłaszcza, które z nim współzawodniczą w wielkim dziele cywilizacji i które, bądź starszą i zasobniejszą rozporządzają kulturą, bądź swoistą, odrębną wyrobiły sobie na przestrzeni czasu indywidualność duchową i umysłową.

Tym właśnie pierwiastkiem indywidualnym różnią się od siebie nawet literatury, wyrosłe z jednego wspólnego pnia cywilizacji grecko-rzymskiej, której rozpędem świat żyje dotychczas.

Z jednego źródła płyną moce duchowe narodów romańskich, germańskich i słowiańskich, a jednak niepospolicie różnią się od siebie literatury tych narodów, co więcej, nawet w grupie jednej rasy różnice są bardzo znamienne i charakterystyczne, nawet te same prądy wspólnej wszystkim epoki cywilizacyjnej żłobią się w duszy każdego z poszczególnych narodów.

Innymi drogami kroczył od wieków rozwój duchowy Francji, innymi Hiszpanii i Włoch. Od Rabelais'go do Anatola France'a, od arcybiskupa Juana Ruiz'a do Blasco-Iba-

Garmond Excelsior na 2-punkt. interlinię

Kraszewska S. M. Żórawie. Pow. Str. 135 . .	Zł.	2.50
Kraszewski J. I. Bajeczki. Str. 132	„	3.—
Kraushar A. Strofy. Wyd. nawe. Str. 272 . . .	„	3.—
Króliński K. Głód ziemi. Pow. Str. 132 . . .	„	—.80
Kruszewska F. Przedwiośnie. Str. 90	„	—.80
Krzemieniecka K. Lecą wichry. Str. 349 . . .	„	2.60
Krzywoszewski S. Szał. Str. 77	„	—.85
Krzywy A. Wiatrak. Pow. współ. Str. 174 . . .	„	1.—
Krzyżanowski A. Dwa prądy. Pow. Str. 301 . .	„	4.50
Kucharski I. Różowe okienko. Poezje. Str. 79 .	„	1.—
Kuprin A. I. Sulamit. Pow. Str. 215	„	—.80
Lagerloef S. Legendy o Chrystusie. Str. 34 . .	„	—.25
Lange A. Fragmenta. Poezje wybr. Str. 196 . .	„	—.80
La Rochefoucald F. Maksymy i rozważania moralne, przełożył Boy. Str. 132	„	1.20
Lechoń J. Karmazynowy poemat. Str. 22 . . .	„	—.50
Lemański J. Prawo mężczyzny. Str. 94 . . .	„	—.50
Lenartowicz T. Bitwa Racławicka. Str. 24 . .	„	—.20
Leszczyński E. Ballady i pieśni. Str. 123 . . .	„	1.20
Leśmian B. Łąka. Poezje. Str. 192	„	1.20
Leśniewska A. Dzieci. Nowele. Str. 107 . . .	„	1.—
Ligocki E. Noc na Palatynie. Pow. Str. 192 . .	„	3.40
London J. Żelazna stopa. Pow. Str. 344 . . .	„	5.10
Louys P. Kobieta i pajac. Pow. Str. 117 . . .	„	2.50
Lyall R. Słowik irlandzki. Pow. Str. 512 . . .	„	4.80
Łada J. Białe i czarne duchy. Pow. Str. 180 . .	„	1.25
Łopalewski T. Gwiazdy tańczące. Str. 48 . . .	„	—.30
Łoziński K. Lunatycy. Pow. Str. 255	„	4.—
Marcus S. Ekspresjonizm. Rozbiór ze stanowiska estetyki i materializmu dziejowego. Str. 47	„	—.20
Morris W. Sztuka, jej troski i nadzieje. Sztuki niższe. Wyd. nowe. Str. 59	„	1.60

Garmond Excelsior z półgrubym na 2-punkt. interlinię

TRADYCJA włoskiej sztuki drukarskiej z końca XV-go wieku jest bogatym źródłem natchnienia dla nowoczesnych grafików. Czasy początkowego okresu sztuki drukarskiej we Włoszech pozostawiły po sobie bogatą spuściznę, z której czerpią nowe pokolenia. Taką bogatą spuściznę pozostawił po sobie włoski mistrz drukarski PLATO DE BENEDICTIS, który drukował w Bolonii w latach 1487 do 1495, a więc prawie równocześnie z JENSONEM w Wenecji. Druków PLATONA DE BENEDICTIS było niewiele, bo zaledwie około 30, ale były to arcydzieła włoskiej sztuki drukarskiej z okresu renesansu włoskiego. PLATO DE BENEDICTIS, jak można wnosić z jego pisma, nie wzorował się na antykwie JENSONA, która jednak mogła być dla niego podnietą dla stworzenia nowego pisma, przeznaczonego dla jego własnej oficyny. Drukarz z Bolonii za wzór dla swej antykwy przyjął klasyczne formy antykwy rzymskiej, starał się jednak nadać literze przez siebie tworzonej charakter zbliżony do liter dawnych rękopisów, co mu się w zupełności udało. Czcionka Benedictis'a, jak zresztą wiele innych poszła w zapomnienie i przez wiele wieków była zupełnie nieznana. Dopiero amerykański grafik E. HILL przy tworzeniu przez siebie nowego kroju pisma w r. 1915 sięgnął do tych starych wzorów BENEDICTIS'A i stworzył nowy krój czcionki, nazywając go „BENEDICTINE". Wybitnie klasyczny charakter tej czcionki uwydatnia się szczególnie w rysunku liter dużych (wersalików). Charakterystyczne cechy liter tekstowych (małych) pochodzą z techniki manuskryptów. HILL'OWI udało się w piśmie „Benedictine" zachować piękność formy i wyrazistość liter oryginalnych, przystosowując je jednak do wymagań i postępów dru-

Garmond antykwa Benedictine Book na 2-punkt. interlinię

TITI LIVI

AB URBE CONDITA

LIBER XXIV

Ut ex Campania in Bruttios reditum est, Hanno adiutoribus et ducibus Brutiis Graecas urbes temptavit, eo facilius in societate manentes Romana, quod Bruttios, quos et oderant et metuebant, Carthaginensium partis factos cernebant. Regium primum temptatum est dies que aliquot ibi ne quiquam absumpti. Interim Locrenses frumentum lignaque et cetera necessaria usibus ex agris in urbem rapere, etiam ne quid relictum praedae hostibus esset, et in dies maior omnibus portis multitudo effundi; postremo ii modo relicti in urbe erant, qui reficere muros ac portos telaque in propugnacula congerere cogebantur. In permixtam omnium aetatium ordinumque multitudinem et vagantem in agris magna ex parte inermem Hamilcar Poenus equites emisit, qui, violare quemquam vetiti, tantum ut ab urbe excluderent fuga dissipatos, turmas obiecere. Dux ipse loco superiore capto, unde agros urbemque posset conspicere, Bruttiorum cohortem adire muros atque evocare principes Locrensium ad conloquium iussit et pollicentes amicitiam Hannibalis adhortari ad urbem tradendam. Bruttiis in conloquio nullius reiprimo fides est; deinde, ut Poenus apparuit in collibus et refugientes pauci aliam omnem multitudinem in potestate hostium esse adferebant, tum metu victi consulturos se populum responderunt. Advocatque exemplo contione cum et levissimus quisque novas res novamque societatem mallent et, quorum propinqui extra urbem interclusi ab hostibus erant, velut obsidibus datis pignetaros haberent animos, pauci magis taciti probarent constantem fidem quam probatam tueri auderent, haud dubio in spe-

Garmond kursywa Benedictine Book na 2-punkt. interlinię

Wydawnictwo Drukarni Mariana Drabczyńskiego, Warszawa, Sienna 33.

Adres Redakcji i Admin.: Warszawa, ul. Sienna 33. Tel. 3-07-21. Redaktor: M. Drabczyński.

Drukarnia M. Drabczyńskiego, Warszawa, ul. Sienna 33.